

**IL LIBRO DI RICERCATE A QVATTRO VOCI (1575) DI ROCCO RODIO E
ALCUNI RILIEVI SUI RAPPORTI TRA
NAPOLI E LA SPAGNA NEL XVI SECOLO**

**THE LIBRO DI RICERCATE A QVATTRO VOCI (1575) BY ROCCO RODIO
AND SOME REMARKS ON THE RELATIONSHIP BETWEEN NAPLES
AND SPAIN IN THE SIXTEENTH CENTURY**

**EL LIBRO DI RICERCATE A QVATTRO VOCI (1575) DE ROCCO RODIO Y
ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE RELACIONES ENTRE
NÁPOLES Y ESPAÑA EN EL SIGLO XVI**

Francesco Tasini
Conservatorio di Ferrara

Sommario

Il saggio, dopo una sintetica messa a punto sugli studi musicologici relativi ai rapporti intercorsi tra Napoli e la Spagna in particolare nel campo della produzione tastieristica dei secoli XVI-XVII, si occupa in maniera pressoché esclusiva – sotto il profilo analitico e stilistico – del *LIBRO DI RICERCATE A QVATTRO VOCI* DI ROCCO RODIO CON *ALCUNE FANTASIE SOPRA VARI CANTI FERMI*, pubblicato a Napoli da Giuseppe Cacchio dall'Aquila nel 1575. Il libro di Rocco Rodio («Rocchus Rodius Civitatis Barensis»; Bari, 1530ca-Napoli, 1615ca) costituisce la prima stampa in assoluto apparsa in *partitura*, un sistema particolarmente seguito a Napoli tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII e che troverà un significativo impiego a livello nazionale ed europeo lungo tutto il corso del Seicento, con esempi anche nel Settecento. L'analisi formale e stilistica delle composizioni contenute nella stampa (cinque *Ricercate*, quattro *Fantasie* su *Canti Fermi* e su *La mi re fa mi re*) mostrano la scrittura 'moderna' e progressiva dell'autore, le cui *Ricercate* sono per così dire una rifrazione della coeva prassi improvvisativa e diminutiva che si esercitava nel mottetto polifonico vocale e nel madrigale affettuoso; le *Fantasie* costituiscono un superbo esempio di invenzione e maestria compositiva da leggersi non esclusivamente nell'alveo della tradizione del genere «osservato» nel campo tastieristico, ma vanno intese come il modello esemplare scaturito nell'ambiente più ampio della fervente letteratura vocale, didattica e sperimentale della scuola polifonica-instrumentale tra Napoli, Roma e la Spagna.

Abstract

After a brief setup on musicological studies on the relationships between Naples and Spain, in particular in the keyboard production of the sixteenth and seventeenth centuries, this paper occupies almost exclusively - on analysis and style - on the *LIBRO DI RICERCATE A QVATTRO VOCI* DI ROCCO RODIO CON *ALCUNE FANTASIE SOPRA VARI CANTI FERMI*, published in Naples by Giuseppe Cacchio dall'Aquila in 1575. The book by Rocco Rodio («Rocchus Rodius Civitatis Barensis»; Bari-Napoli 1530ca, 1615ca) is the first release ever appeared in score, which was particularly followed in Naples in the late sixteenth and early seventeenth century and of which we find significant use in Italy and Europe throughout the course of the seventeenth century, with examples also in the eighteenth century. The analysis of form and style of the compositions contained in this printing shows the 'Modern' and progressive author's writing, which seems refractory to the contemporary practice of improvisation and 'diminutions' that was practiced in the polyphonic motet and *madrigale affettuoso*; the fantasies are a superb example of invention and mastery of composition to be read not only in the flow of tradition practiced on the harpsichord, but should be understood as the exemplary model resulted in the broader vocal, didactic and experimental literature of the polyphonic instrumental schools in Naples, Rome and Spain.

Parole chiave

Rocco Rodio, Tastiera, Napoli, Spagna, Partitura, Analisi

Resumen

Tras un breve repaso de los estudios musicológicos centrados en las relaciones que la música para tecla de los siglos XVI y XVII creó entre Nápoles y España, el ensayo se centra de manera casi exclusiva, y desde un punto de vista analítico y estilístico, en el «Libro di ricercate a quattro voci di Rocco Rodio con alcune fantasie sopra Varii canti fermi» publicado en Nápoles por Gioseppe Cacchio dall'Aquila en el 1575. El libro de Rocco Rodio («Rochus Rodius Civitatis Barensis»; Bari, 1530ca - Nápoles, 1615ca) constituye la primera impresión en *partitura*, forma que será muy usada en Nápoles a finales del siglo XVI e inicios del XVII. Experimentará este fenómeno editorial una importante expansión a nivel nacional y europeo durante todo el siglo XVII, y aún durante el siglo XVIII se encuentran ejemplos. El análisis formal y estilístico

Key words

Rocco Rodio Keyboard Naples Spain Score Analysis

de las composiciones publicadas en esta obra (cinco *Ricercate*, cuatro *Fantasie* sobre *Canti Fermi* y sobre *La mi re fa mi re*) muestra la “modernidad” y el progresismo del autor: las *Ricercate* del cual son una elaboración de la práctica coeva de la improvisación y la disminución que se aplicaba en los motetes polifónicos vocales y en los madrigales con *affetti*; las *Fantasie* representan un soberbio ejemplo de invención y maestría que se inscribe no sólo en el campo de la composición «osservata» para tecla, sino que representa un modelo ejemplar en el ambiente más amplio de la ferviente producción vocal, didáctica y experimental de la escuela polifónica-instrumental entre Nápoles, Roma y España.

Palabras clave

Rocco Rodio, Tecla, Nápoles, España, Partitura, Análisis

L'indagine sui rapporti intercorsi nel XVI e XVII secolo tra la scuola tastieristica napoletana e quella spagnola¹ vanta ormai una lunga tradizione di studi e saggi, a partire dai contributi pionieristici di Willi Apel (1903-1988),² che oltre all'ipotesi dell'interazione tra le due «Scuole» indicò anche l'importanza di alcune figure di musicisti partenopei (in particolare di Ascanio Mayone [1570ca-1627] e di Giovanni Maria Trabaci [1575ca-31 dicembre 1647], entrambi

allievi di Jean de Macque³ [1550ca-1614]) per la formazione del verbo musicale del «celebratissimo» Girolamo Frescobaldi (Ferrara, 15 settembre 1583 – Roma, 1 marzo 1643), «Mostro de gli Organisti, inventore di tanti stili di suonare».⁴

1 Il rapporto e l'interazione in generale tra musicisti italiani e iberici è attestato da una lunga e antica consuetudine: «Sin dal XV secolo e prima ancora si erano avuti contatti diretti fra musicisti italiani e spagnoli, tanto che non è facile precisare in quale delle due scuole abbiano avuto origine certe forme e certi caratteri stilistici comuni. Antonio de Cabezon e il fratello Juan effettuarono un viaggio in Italia nel 1548-49 al seguito del figlio di Carlo Quinto, il futuro Filippo II, attraverso un lungo itinerario, diretti ai Paesi Bassi. Partecipò pure al viaggio la cappella reale spagnola. Nelle varie tappe, Genova, Milano, Cremona, Mantova e Trento, vi furono numerose esecuzioni musicali, sia in occasione di cerimonie religiose, sia nel corso di ricevimenti [...]». Si può supporre l'incontro di Cabezon con gli organisti Lodovico Castiglione a Genova, Giovanni S. Pozzobonello [Giovanni Stefano Pozzonello, organista al Duomo di Milano dal 1545 sino al 1551, anno della sua morte] a Milano, Francesco Bosio a Cremona, Girolamo Cavazzoni a Mantova. Con quest'ultimo i rapporti indiretti, attraverso la conoscenza reciproca delle composizioni, dovevano datare da epoca precedente» (KASTNER, 1960: 68).

2 APEL, 1938; APEL, 1962. Le traiettorie fondamentali individuate da Apel – stretta relazione tra la produzione tastieristica napoletana e quella spagnola, contributo basilare della scuola napoletana alla formazione del linguaggio musicale del primo Barocco («Frühbarock») e retroterra indispensabile per la fioritura dell'opera frescobaldiana («Männer wie Macque, Mayone und Trabaci haben diesen Stil in Neapel gebildet, Frescobaldi hat ihn nach Rom verpflanzt und ihn seinem künstlerischen Höhepunkt zugeführt», APEL, 1962: 130) –, saranno ulteriormente illustrate ed ampliate dallo stesso musicologo nella monumentale *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* (APEL, 1967).

3 «Y quando che no, consideren muy bien este Motete, que es del Señor Juan de Macque; dignissimo Maestro de la Capilla Real de Napoles. Musico y Organista singular y muy excelente, como sus obras dan testimonio dello» (CERONE, 1613: 757). Il giudizio sintetico offerto su de Macque da Apel è il seguente: «Nelle opere per tastiera di Macque incontriamo per la prima volta con palpabile chiarezza i tratti caratteristici del primo Barocco, quei tentativi azzardati e voluti di creare un nuovo linguaggio sonoro, e che al musicista moderno sono noti dai madrigali di Gesualdo e di Monteverdi» (APEL, 1967: 625).

4 Secondo le espressioni di Don Luigi Battiferri *urbinato* («Rev. Don Alovisius Battiferus», battezzato il giorno 8 aprile 1614 – morto il 22 ottobre 1682), nell'indirizzo ai lettori («L'autore a chi legge») preposto alla stampa in partitura dei suoi [12] *Ricercari a quattro, a cinque, e a sei, con 1 2 3 4 5 6 soggetti sonabili, opera terza* (BATTIFERRI, 1669). Battiferri, originario di Sassocorvaro («Sascorbaro», Urbino), fu allievo diretto di Frescobaldi (probabilmente a Roma, negli anni 1634-41) e fu a lungo «Maestro di Cappella dell'Insigne Accademia dello Spirito Santo di Ferrara». Nei suoi *Ricercari* intende riproporre una forma allora «quasi estinta» («[...] mi son mosso per l'istanze non ordinarie fattemi da Amici, e Virtuosi, di dare alla Stampa gli accennati Ricercari, havendo osservato benissimo *essere quasi estinta questa forma*, con la morte di quei Soggetti» [corsivo mio]) ed eccellentemente praticata dagli esponenti più illustri della grande tradizione tastieristica ferrarese (che «[...] attendevano al suonare di Ricercaro, essendo nel genere di suonare il più dritto, siccome nel genere di comporre è tale quello à Capella» [c.v.o mio]), tradizione sviluppatasi soprattutto nella seconda metà del XVI secolo alla corte di Alfonso II d'Este (1533-97) con i «Musici Eccellentissimi» (SARDI, 1646, libro II, p. 22 e libro III: 19) Luzzasco Luzzaschi (1545ca-1607), Alessandro Milleville (1521-89), e all'Accademia della Morte con Ercole Pasquini (1560ca-post 1620; ricoprì prima di Frescobaldi il posto di organista della romana Cappella Giulia a San Pietro a partire dal 1597). Per le notizie biografiche su Luigi Battiferri si veda TOZZI, 1980.

Il notevole progresso degli studi, sviluppatosi soprattutto negli ultimi decenni sulla produzione tastieristica del '500-'600 e in modo particolarmente rilevante sull'opera di Frescobaldi, ha necessariamente determinato una conseguente messa a punto critica delle intuizioni e delle prospettive – circa l'influsso dei napoletani sull'arte del famoso «Organista di San Pietro di Roma» – già avanzate da Apel, e approfondite successivamente da Joseph Burns⁵ e da Roland Jackson.⁶ Da una parte – allargando e approfondendo gli ampi orizzonti formativi del giovane Frescobaldi – sono stati relativizzati e delimitati gli influssi provenienti direttamente da Napoli, dall'altra l'azione di una più profonda e critica lettura documentaria e stilistica ha confermato taluni 'prestiti' stilistico-lessicali del sommo ferrarese dalla rigogliosa tradizione cembalo-organistica partenopea.⁷

Anche l'indagine sugli stretti legami intercorsi tra il regno di Napoli e la Spagna⁸ ha subito un sensibile approfondimento in particolare nel settore della ricerca archivistica e documentaria. Un semplice sguardo alle liste dei componenti la Cappella Reale partenopea conferma la presenza esuberante di musicisti spagnoli; i maestri della Cappella Reale di Napoli furono i seguenti: Diego Ortíz (1555-70) e Francisco Martinez de Loscos (1570-83)⁹ spagnoli, Bartolomeo Lo Roy (1583-98) borgognone e Jean de Macque (1599-1614) fiammingo; solo con Giovanni Maria Trabaci,¹⁰ allievo e successore di de Macque, troviamo il primo napole-

tano che passa alla direzione della Reale Cappella (dal 1614 alla morte).¹¹

L'interazione tra Napoli e la Spagna può essere verificata nei due sensi: «In quei tempi [...] le relazioni musicali e culturali tra Napoli e la Spagna furono molto strette ed intense. Per vie diverse penetrarono nel mezzogiorno italiano la musica iberica e alcune particolarità tecniche della pratica musicale spagnola. Neppure mancarono nella direzione opposta i canali che trasmisero alla Penisola Iberica le raffinatezze dell'arte musicale della Italia meridionale. Anche i Salinas,¹² Ortiz, Clavijo del Castillo ed Obregón, tra tanti altri, avrebbero potuto portare delle composizioni di Rocco Rodio da Napoli in Spagna».¹³

Tenendo conto dell'attuale panorama degli studi musicologici, ci sembra che una scelta analitica ristretta – condotta oltretutto secondo un metodo primario di critica interna – possa portare un certo contributo alla conoscenza della

5 La tesi dell'influsso della scuola tastieristica napoletana sull'elaborazione dello stile compositivo frescobaldiano si riflette con tutta evidenza nella tesi di dottorato di BURNS, 1953.

6 Ci limitiamo a citare il rilevante JACKSON, 1971.

7 È significativo osservare che nell'ambito delle relazioni presentate al «Congresso Internazionale di Studi» tenutosi a Napoli nel 1985 si riscontra la compresenza di queste due tendenze: mentre il saggio di Hammond circoscrive e delimita l'influsso della scuola tastieristica napoletana su Frescobaldi, di converso il contributo di Witzennmann ribadisce con forza il rapporto diretto tra la produzione in particolare di Trabaci e quella di Frescobaldi (cfr. HAMMOND, 1987; WITZENMANN, 1987).

8 «Tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo il regno di Napoli fu teatro di guerre di conquista. La contesa tra i D'Angiò e gli Aragonesi si risolse nel 1504 col trattato di Lione che confermò l'appartenenza del regno di Napoli alla corona aragonese; con essa entrò poi, dal 1516, nel patrimonio del ramo principale della Casa d'Asburgo, che allora divenne sia sovrana di Castiglia sia di Aragona. Il regno di Napoli e quello di Sicilia, quest'ultimo fedele alla corona aragonese dal 1282, seguirono gli orientamenti politici ed economici di Carlo V (1500-1558) e successivamente di Filippo II (1527-1598), Filippo III (1598-1621) e Filippo IV (1621-1665) attraverso la mediazione dei viceré» (CANNIZZARO, 2004, vol. 1: 1).

9 «Il Martinez fu nominato nel 1570 successore dell'Ortiz dal Viceré Duca d'Alcalá perché oltre "a tenere una voce eccellente era molto musico pratico et de bona scientia"» (PROTA-GIURLEO, 1960, nota 7: 186-87).

10 PROTA-GIURLEO, *op. cit.*: 186.

11 Alla morte di de Macque (nel mese di settembre dell'anno 1614), Trabaci assunse la carica di «Maestro della real cappella di sva Maestà Cattolica in Napoli», scelto tra numerosi concorrenti dal Viceré Conte di Lemos, dedicatario de *Il secondo libro de ricercate* pubblicato nel 1615 («ALL'ILLVSTRISSIMO, ET ECCELLENTISSIMO: [IMO] SIGNOR I DON PIETRO FERNANDEZ I DI CASTRO, CONTE I DI LEMOS, I VICERÉ PER SVA MAESTÀ CATTOLICA I NEL REGNO DI NAPOLI. I Agli oblighi infiniti, che devo all'Eccellentissima casa I di Castro, già che l'Eccellenza del Signor D.[on] France-lsco per sua generosità si degnò introdurmi nella Real I Cappella per Organista, e V.[ostr]a Eccell.[en]za per sua gran-ldezza si è degnata honorarmi del carico di Maestro I di quella, onde ogni mia riputazione, ogni gloria ri-lconosco; [...]»).

12 Francisco de Salinas, nato a Burgos in una data compresa tra il 1513 e il 1518, si trasferì in Italia nel 1538, dapprima a Roma e nel 1553 a Napoli. Lo ritroviamo in Spagna nel 1563, organista della cattedrale di Leon e infine, nel 1567, titolare della cattedra di musica presso l'Università di Salamanca, dove morì nel 1590 (cfr. SALINAS, 1974). Francisco de Salinas è passato alla storia per il suo monumentale trattato diviso in sette libri; a proposito della sua permanenza a Napoli già documentava Prota-Giurleo: «Anche il grande teorico spagnolo Francisco Salinas fece parte per qualche tempo della Cappella napoletana; tuttavia non come organista (non figurando il suo nome fra i provvisionati, né fra i soprannumerari, ed essendo allora organista il napoletano Fabritio Gaetano). Francisco Martinez de Loscos (di Saragozza), intervenendo come testimone in una causa, ricordava che mentre era Viceré Don Pietro di Toledo egli, che allora era cantore, "cantava spesso in Camera de lo Signore Viceré in concerto con Salinas il cieco, Giulio Cesare Brancaccio, lo Conte de Briatico (Francesco Brisballe) et altri"». Quindi il Salinas era musico di camera del Viceré Don Pietro, che morì nel 1553, e forse anche del suo successore card. Pedro Pacheco (1553-55)» (PROTA-GIURLEO, *op. cit.*: 186-87).

13 RODIO, 1981: 4. Nelle stesse *Note* introduttive l'illustre musicologo Kastner (Londra, 15 ottobre 1908 – Lisbona, 1992) afferma: «Le sue [di Rocco Rodio] opere di carattere sacro, come attesta uno degli inventari musicali conservati dai tempi antichi, furono anche molto note e spesso eseguite, in quell'epoca, nella cattedrale di Barcellona» (p. 3). Osserviamo che l'edizione parziale curata da Kastner – che non include le *Fantasie sopra Iste confessor, Ave maris Stella e Salve Regina* – presenta i brani con i valori dimezzati rispetto all'originale.

materia direttamente affrontata e delle due tradizioni considerate parallelamente e con un'ottica sinottica.¹⁴

Intendiamo quindi avanzare brevemente alcune osservazioni sul *Libro di ricercate a quattro voci* (Napoli, 1575) di Rocco Rodio¹⁵ («Rocchus Rodius Civitatis Barenensis»;¹⁶ Bari, 1530ca – Napoli, 1615ca), compositore e rinomato anche come teorico (*Regole di musica*, Napoli, 1609).¹⁷ La considerazione congiunta del *Libro* di Rodio e dell'*Intavolatura de cimbalo* (Napoli, 1576) di Antonio Valente (sec. XVI), due stampe apparse a un anno di distanza l'una dall'altra, permette complessivamente di riscontrare i sette elementi di convergenza e di similitudine tra la musica per tastiera napoletana e spagnola elencati a suo tempo da Willi Apel.¹⁸

14 «[...] per l'uso della partitura d'organo, per l'inclusione dell'arpa nella musica per strumenti da tasto, per la qualità degli abbellimenti adottati, e soprattutto per il suo orientamento estetico-musicale e per il valore reale della sua opera strumentale Rodio rimane una figura capitale nella magna e tanto variopinta tradizione della musica da tasto napoletana: tradizione bellissima della fine del Cinquecento e dell'inizio del Seicento quando le culture di ambedue le Penisole, l'Italiana e l'Iberica, strinsero i loro vincoli nell'eterna Partenope» (RODIO, 1981: 8).

15 Scipione Cerreto inserisce «Roccho Rodio», «per antichità napoletano», tra i «Compositori eccellenti della Città di Napoli, che oggi vivono» (CERRETO, 1601: 156). Ricordiamo inoltre che Camillo Maffei inserì nelle sue *Lettere* una breve missiva indirizzata a Rodio (MAFFEI, 1562: 182-83).

16 RODIO, 1562; l'edizione originale di questa stampa sembra perduta, ma se ne conserva una copia manoscritta settecentesca presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, sotto la segnatura di collocazione U 122.

17 RODIO, 1609.

18 Com'è noto, Apel aveva individuato sette elementi di similitudine tra la produzione tastieristica napoletana e quella spagnola: 1) pubblicazione di musica come *opera omnia collecta* (cioè quale collezione antologica delle varie forme musicali praticate); 2) notazione con numeri; 3) impiego dell'arpa; 4) forma del «Verso»; 5) impiego della «variation-form»; 6) elaborazioni della melodia *Romanesca*; 7) utilizzo di brevi «Spielfiguren» in rapida imitazione tra le voci (APEL, 1938 *op. cit.*: 437). Il punto 2 fa ovviamente riferimento alla notazione utilizzata da Valente nell'*Intavolatura de cimbalo* (Napoli, 1576), tipologia che è stata sempre associata ai sistemi numerici spagnoli. Occorre però osservare quanto segue: «Antonio Valente [...] adottò una notazione tanto semplificata [a confronto delle opere di Antonio de Cabezón date alle stampe dal figlio Hernando] da impedire l'indicazione della condotta polifonica delle parti. Quest'ultima, che è la caratteristica fondamentale delle notazioni numeriche spagnole, è dunque del tutto trascurata dal Valente; d'altra parte il suo sistema di notazione era destinato a chi non sapeva leggere la musica». Inoltre occorre aggiungere che Valente, invece che al sistema utilizzato da Bermudo, sembra piuttosto «[...] rifarsi alla tradizione luteristica italiana. [...] È probabile che Valente si sia rifatto al libro di Bartolomeo Lieto, *Dialogo quarto di musica*, Napoli, Mattia Cancer, 1559, dove illustra la serie dei segni detti *figure de sonatori*, derivati dalle *figure de musica* della notazione mensurale, e che indicano nelle intavolature per liuto la durata dei suoni, unico esempio, con i *Due Dialoghi* del 1552 di Luigi Dentice, di trattatistica partenopea; tanto più che lo stampatore era quello stesso Mattia Cancer che nel 1580 avrebbe edito i *Versi Spirituali*» (TONDA, 2005: 11 e 17).

Il *Libro* di «Ricerate di Rocco Rodio. à 4» – unica opera di Rodio esclusivamente strumentale – rappresenta la prima stampa in assoluto apparsa in *partitura* a caratteri mobili (98 pagine numerate,¹⁹ con un'accollatura per pagina di quattro pentagrammi e stanghette di divisione corrispondenti al valore di una breve, senz'alcuna *Tavola*), un sistema che troverà particolare seguito a Napoli tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII²⁰ e sarà preferito²¹ anche da Girolamo Frescobaldi nella pubblicazione delle sue composizioni di tipo imitativo e contrappuntistico.²² Questo tipo di pubblicazioni ha naturalmente una possibile duplice destinazione: per uno strumento a tastiera (organo, clavicembalo, clavicordo) o per «ogni sorte di stromenti»; quindi, come più tardi affermerà l'allievo di Frescobaldi Bartolomeo Grassi, «Ogni Sonatore potrà sonare queste Canzoni in compagnia, è solo [...]».²³

19 La numerazione figura a partire dalla pagina 3, dove inizia la «Ricerata prima di Rocco Rodio»; le prime due pagine contengono nell'ordine il frontespizio e la lettera dedicatoria.

20 VALENTE, 1580; MAYONE, 1603; 1609; TRABACI, 1615.

21 «[...] stimo di molta importanza à sonatori, il praticare le partiture perche non solo stimo [utile], à chi ha desiderio affaticarsi in tal compositione ma necessario Essendo che tal materia quasi paragone distingue e fa conoscere il vero oro delle virtuose attioni dal Ignoranti [...] altro non mi occorre solo che l'esperienza e del tutto maestra: provi, & esperimenti chi vol in questa arte avanzarsi la Verità di quanto ho detto [e] vedrà quanto eseguirà di profitto» (FRESCOBALDI, 1635, *Al Lettore*). Frescobaldi, nell'indirizzo *A Gli Studiosi dell'opera de Il primo libro di capricci* osserva: «[...] come anco pare, che da molti sia dismessa la pratica di detto studio della partitura [...]» (FRESCOBALDI, 1624); constatazione questa che costituisce una conferma dell'opinione già espressa da Adriano Banchieri, secondo cui ormai la maggior parte degli organisti non saprebbe far altro che «suonare sopra il Basso seguente» tralasciando «d'affaticarsi in fantasia, et spartiture», situazione che spinge il frate olivetano bolognese a preconizzare: «frà poco tempo vi saranno dui classi di suonatori, parte Organisti, cioè quelli, che praticeranno le buone spartiture, & fantasie, & altri bassisti [...]» (BANCHIERI, 1609: 24-5).

22 FRESCOBALDI, 1608; 1615; 1624; 1635 *op. cit.*

23 FRESCOBALDI, 1628, indirizzo di Bartolomeo Grassi *Alli Stvdiosi dell'opera*. Offriamo un ampio e significativo passo del testo di Grassi: «Hò posto questo volume in partitura accio sia commodò à i professori d'ogni sorte di strumenti, & che nell'istesso tempo possino vedere tutte le parti cosa necessarissima à chi desidera sonar bene. Ogni Sonatore potrà sonare queste Canzoni in compagnia, è solo valendosi per studio delli Scherzi, e passaggi vaghissimi che sono sopra il Basso continuo che sta sempre in fine di tutte le parti, perche cominciando dalle Canzoni ad vna voce sola; le dui parti Basso, e Canto, a chi hà qualche pratica di stromento, con darli buone accompagnature nelle loro gratiosissime consonanze diletteranno sopra loro, & seguitando poi le altre, à 2. 3. & à 4. tanto più il sonatore resterà vantaggiato. [...] Il Volume delli Ricercari, & l'altro delli Capricci del medesimo Signor Girolamo, sono parimente in Partitura, & hanno havuto tanto applauso, che è stato necessario in poco tempo ristamparli trè volte, & se quelle son'opere ad vso solo di chi sona tasti, come non potrà dire che questa habbia da essere la più desiderata di tutte le altre, potendo servire non solo à sonatori di Cimbalo, ma di qualsivoglia Stromento». Secondo Jensen «L'edizione

Il frontespizio della stampa originale²⁴ di Rocco Rodio – contenente le «picciole fatiche» dedicate al «molto magnifico signor il signor gio[vanni] Battista Turbolo da Napoli» – recita:

LIBRO I DI RICERCATE A I QUATTRO VOCI²⁵ DI ROCCO RODIO
I CON ALCVNE FANTASIE SOPRA I VARII CANTI FERMI NOVAMENTE I
POSTI IN LVCE. I [stemma] I IN NAPOLI, *Con Priuilegio, Appres-*
*so Giuseppe Cacchio I dall'Aquila. M D L X X V.*²⁶



di Grassi in partitura può essere considerata un supplemento all'edizione in parti separate [Roma, Giovanni Battista Robletti, 1628^b], pensato a scopo di studio, per la realizzazione del continuo e per facilitare l'esecuzione d'assieme: l'esecuzione sul singolo strumento a tastiera non era il suo scopo principale» (JENSEN 1986: 317).

²⁴ L'unica copia della stampa originale è conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini» di Firenze, segnatura di collocazione CF 26 (olim B 2534).

²⁵ «Ritornando ora all'arpa, abbiamo quindi visto che Majone e Trabaci la accomunarono, come i loro colleghi spagnoli e portoghesi, all'organo e agli strumenti da tasto con corde. Di conseguenza nulla ci vieta di ammettere che il Rodio procedesse nella stessa maniera, sebbene tacitamente, poiché, come prima abbiamo potuto constatare, egli neppure menzionò l'organo nel suo frontespizio. Essendo gli strumenti a tastiera impliciti nella sua designazione "A Quattro Voci", ed attenendosi alla tradizione napoletana, anche l'arpa può esservi compresa» (Kastner, *Note critiche ed illustrative* in RODIO, 1981, cit.: 7).

²⁶ Edizione moderna integrale: RODIO, 2007. L'editore Giuseppe Cacchio dall'Aquila stampò nei due anni successivi l'*Intavolatura de cimbalo* di Antonio Valente (VALENTE, 1576) e un'antologia di musiche vocali di diversi autori curata dallo stesso Rodio (RODIO, 1577). «Il rapporto con i principali musicisti aristocratici napoletani della generazione precedente quella di Gesualdo è testimoniato dalla importante raccolta di *Aeri* del 1577, che rappresenta il primo contributo all'affermazione della monodia accompagnata, con largo anticipo sugli esperimenti fiorentini, com'è stato ben rilevato di recente da Howard Mayer Brown. I nomi che compaiono in questa antologia sono quelli di Fabrizio Dentice, Scipione Stella, Pietro d'Isis, Scipione delle Palle, Francesco Menta, Tarquinio del Pezzo. Anche i musicisti che erano compresi in un'altra antologia curata da Rodio nel 1589, oggi scomparsa, erano tutti collegati alla nobiltà napoletana: Antonio Bove, Lelio Gozzuto, Giovanni Francesco delle Castelle e Francesco Antonio Villano. Non abbiamo notizia di un coinvolgimento di Rodio nella cerchia di Carlo Gesualdo» (Dinko FABRIS, *Introduzione* a RODIO, 1573: IX). «È probabile che Rodio, all'epoca già rinomato in città come organista e didatta, avesse in qualche modo un ruolo di consulente stabile per questo stampatore, ruolo fors'anche collegato ad un tentativo di "camerata musicale", ovvero di accademia, che vide coinvolto il musicista a Napoli in quei decenni» (CANNIZZARO, op. cit.: 7).

L'indice del contenuto è il seguente:

- *Ricercata prima*
- *Seconda Ricercata*
- *Terza ricercata*
- *Quarta ricercata*
- *Quinta ricercata*
- *Iste confessor*
- *Ave maris Stella*
- *Salve Regina*
- *La mi re fa mi re*

I brani contenuti nel *Libro di ricercate* raggiungono l'estensione di quasi quattro ottave: Do₁, Re₁, Mi₁, Fa₁-La₄; il Fa#₁ e il Sol#₁ appaiono con una certa frequenza e soprattutto nelle *Fantasie su Canti Fermi*.²⁷

L'esecuzione alla tastiera presenta spesso estensioni eccedenti l'ambito consueto affidato a una mano, elemento che interessa altri autori di scuola napoletana (*in primis* Mayone e Trabaci) e che ha indotto Kastner a ritenere con fondatezza di risolvere per alcuni pezzi la questione ritenendoli – secondo una prassi consolidata e spesso palesemente



Prima pagina della *Ricerca prima*

²⁷ *Quarta ricercata*: mis. 15, Basso, Sol#₁. *Ave maris Stella*: mis. 25, Basso, Sol#₁, Fa#₁; mis. 28, Basso, Fa#₁; mis. 31, Basso, Sol#₁, Fa#₁; mis. 32, Basso, Fa#₁. *Salve Regina*: mis. 8, Basso, Sol#₁; mis. 15, Basso, Fa#₁; mis. 29, Basso, Fa#₁. *La mi re fa mi re*: mis. 26, Basso, Sol#₁.

espressa in ambito napoletano-iberico – destinati all'arpa²⁸ (dove tali passi risultano oggettivamente possibili e più comodi);²⁹ ci limitiamo ad aggiungere che tutte le composizioni contenute nel *Libro* di Rodio risultano naturalmente e facilmente eseguibili su una tastiera con prima ottava «corta» o «in sesta» e fornita di due «mezzi semitoni» (o «mezzi tasti»), cioè di due tasti cromatici «spezzati» o «scavezzi»

(Re₁/Fa#₁ e Mi₁/Sol#₁).³⁰ Resta comunque presente nella scrittura di Rodio (e degli autori partenopei a lui contemporanei) l'affidamento a una mano dell'estensione – peraltro praticabile – di una decima (in taluni casi non risolvibile con l'ausilio dell'altra mano: cfr. Es. 1), elemento in ogni caso riscontrabile in diverse composizioni tastieristiche del Cinque e Seicento appartenenti a diverse scuole.³¹

Ave maris Stella, mis. 11



28 Già Luys Venegas de Henestrosa (HENESTROSA, 1557) e Antonio de Cabezón (CABEZÓN, 1578) avevano considerato l'arpa come strumento esecutivo nelle loro composizioni («para tecla arpa y vihuela»); brani esplicitamente scritti per arpa si hanno in Mayone, Trabaci e Gregorio Strozzi. Napoli e Roma furono i centri di origine e affermazione dapprima dell'arpa «a due ordini» poi dell'arpa «a tre ordini» (DURANTE, MARTELOTTI, 1982: 73-108). La stessa interscambiabilità arpa-tastiera, di chiara derivazione spagnola, si trova spesso annotata nelle stampe degli autori napoletani sopra menzionati; prima delle *Partite artificiose sopra il Tenor de Zefiro con alcune Partite approporzionate per l'Arpa* (TRABACI, 1615: 117), l'autore afferma: «[...] se in questo presente libro stà intitolate alcune cose per l'Arpa, non per questo si soprasedisca il Cimbalo, perche il Cimbalo è Signor di tutti l'istromenti del mondo, & in lei si possono sonare ogni cosa con facilità». Nella tradizione musicale napoletana l'arpa è interscambiabile con le tastiere: «[...] il retroterra culturale di questa tradizione è costituito dal repertorio iberico, in cui si ritrovano fin dalla seconda metà del XVI secolo stampe di musiche per «vihuela, arpa y tecla». Per tutta la prima metà del Seicento tale tradizione si perpetua, e anzi s'amplifica, in Spagna e in Portogallo. Verso il 1633 la cappella reale di Filippo IV a Madrid impiegava almeno quattro arpisti, tra i quali l'italiano Bartolomeo Jobenardi. Benché manchino del tutto studi sul repertorio arpestico del Seicento, un rapido esame dei cataloghi spagnoli rivela che l'arpa era comunemente usata, per realizzare il basso continuo, anche nella produzione sacra iberica» (FABRIS, 1986). Arpisti erano stipendiati nella Reale Cappella di Napoli ma anche presso i Filippini, l'Annunziata e la Cappella del Tesoro di San Gennaro in duomo. L'arpa a due o a tre ordini aveva le stesse note rispettivamente del «cimbalo cromatico» e dell'archicimbalo; l'arpa a tre ordini, secondo Mersenne, sarebbe stata inventata da un napoletano: «L'on m'a aussi adverty que la Harpe à trois rangs a esté inventée il y a trente ou quarante ans par le sieur Luc Anthoine Eustache Gentil-homme Neapolitain, & Chambrier du Pape Paul v: & que le sieur Horace Michi a mis cet instrument à sa perfection, dont il iouë tres-excellemment» (MERSENNE, 1637: 216).

29 Kastner osserva a proposito dell'esecuzione della *Fantasia La mi re fa mi re*: «Spesso l'esecuzione manuale risulta difficile dato l'abbondanza di estensioni eccessive che si risolvono più comodamente sull'arpa. La scrittura di questo brano mi fa presumere che fu concepito in primo luogo per l'arpa e composto tenendo forse in mente l'arte agguerrita di Gian. Leonardo dell'Arpa. Per l'esecuzione sul cembalo o sul clavicordo forzatamente si deve ricorrere all'arpeggio discreto» (RODIO, 1981: 10-11).

30 Caratteristica questa (estensione della tastiera di 47 tasti, Do₁-Do₅ con prima ottava «corta» e due tasti «spezzati» Re₁/Fa#₁, Mi₁/Sol#₁) che si ritrova nell'organo costruito nel 1657 – e tutt'oggi conservato – dall'organaro veronese Giovanni Andrea Fedrigotti (1600-82ca) per la chiesa parrocchiale di Santa Francesca Romana in Ferrara. Un altro organo a noi pervenuto avente la stessa impostazione di quello di Fedrigotti – *Principale* di 8 piedi in mostra a partire dal Do₁, tastiera di 47 tasti, prima ottava «in sesta» con i tasti «spezzati» Re₁/Fa#₁ e Mi₁/Sol#₁ – è stato costruito nel 1669-70 dall'organaro Ottavio Tortona di Soragna (Parma) per la chiesa di San Bernardino da Siena a Carpi (provincia di Modena); si legge nel contratto originale (6 agosto 1669): «[...] e s'obbliga di fare un organo di nove registri, sette di ripieni, un Flauto in duodecima, e Pifaro, con otto contrabassi di legno, con il suo sommierre a vento, con le tastature di tasti quarantasette, con quattro mantici di vacchetta, con i mireut in faciata di stagno, e tutto il rimanente del principale similmente di stagno, ed il resto di piombo» [c.v.o mio] (GIOVANNINI, TOLLARI, 1991: 32-4).

31 «Premierement que pour toucher deux parties de chaque mains, j'ai employé en quelques lieux la dixiesme par ce qu'il y a peu d'Organistes qui ne la prennent ou ne la doyvent prendre. [...] Ces estendues se font afin que la modulation des parties interieures & exterieures soit mieux exprimée, lesquelles parties l'on pourroit, non seulement extraire, mais aussi les chanter parce qu'ils ont leurs chants distingués & leurs pauses» (TITELOUZE, 1623, *Au lecteur*).

Il *Libro* contiene quindi cinque *Ricercate* e quattro *Fantasie* su *Canti Fermi*, queste ultime specificatamente sull'inno *Iste Confessor Domini* (*De Confessore Pontifice*, «ad Vesperas»), sull'inno *Ave maris stella* (*Commune Festorum Beatae Mariae Virginis*, «ad Vesperas»), sull'antifona *Salve, Regina* (*Dominica ad Completorium*, «a primis Vesperis Festi Ss. Trinitatis usque ad Nonam Sabbati ante Adventum inclusive») e su *La mi re fa mi re* (melodia denominata *La Spagna*³² [«Il re di Spagna», la «Bassa Castiglia», il «Canto Fermo di Costanzio Festa»³³], celebre *basse danse* del XV secolo, usata ampiamente nella «Scuola Napoletana» come esercizio obbligato).³⁴

A proposito del soggetto di quest'ultima *Fantasia*, ricordiamo che Cerreto nel suo trattato lo denomina «Bascia»; tale termine, secondo Klaus Fischer, trae la propria origine dall'ambiente napoletano del Cinquecento: «La versione della «Bascia» che presuppone un'esecuzione omogenea per *Breves* si trova, nell'ambito del ricercare, per la prima volta in sei composizioni di Diego Ortiz inserite nel suo *Tratado de Glosas*.³⁵ La concordanza perfetta e letterale della versione della «Bascia» nelle opere di Ortiz e Mayone non dipende probabilmente solo dalla tradizione di quel Canto fermo. Con più probabilità si fa sentire l'attività musicale degli spagnoli che influì sulla vita musicale napoletana in modo persistente».³⁶

Rappresentiamo in forma schematica – quando è possibile – la struttura formale e l'impiego dei soggetti (o «fughe», secondo l'accezione di Giovanni Maria Trabaci) presenti nelle cinque *Ricercate*.

32 Sotto le più varie denominazioni tale melodia si presenta elaborata in innumerevoli fonti musicali dell'epoca; se ne veda l'elenco in GOMBOSI, 1955: XXXVI-LXIII.

33 Il *Canto fermo di Costanzio Festa* non è altro che la frequentatissima melodia *La Spagna*, definita spesso nelle fonti italiane come la «base» di Costanzio Festa (cfr. GIOVANNI MARIA NANINO «da Vallerano» [Tivoli, 1543ca – Roma, 11 marzo 1607], *Cento cinquantasette contrapunti del canto fermo intitolato la base di Costanzio Festa*, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, segnatura di collocazione C 36, Ms: 1592ca). Afferma Oscar Mischiati che «[...] presso i cembalisti e organisti napoletani l'elaborazione di questa celebre melodia come 'canto fermo' era con tutta probabilità un esercizio obbligato: si devono infatti ricordare le composizioni basate su di essa di Rocco Rodio, Ascanio Mayone e dello stesso Trabaci nel suo *Secondo Libro* oltre gli esempi contrappuntistici contenuti nei trattati di Scipione Cerreto e dello stesso Rodio» (TRABACI, 1969: VI).

34 Utilizzato tra gli altri da MAYONE, 1609, cit. (*Recercar sopra il Canto Fermo di Costanzio Festa*, pp. 24-6, e *Recercar sopra il Canto fermo di Costanzio Festa, & per sonar all'Arpa*, pp. 27-32); TRABACI, 1603, cit. (*Canto fermo primo del primo Tono, Canto fermo secondo del secondo Tono, Terzo Canto fermo del nono Tono, Canto fermo quarto del primo Tono*, pp. 66-77); 1615 (*Ricercar sopra il Tenor di Costanzio Festa à Quattro con due parte in Canone senza regola*, pp. 96-7, e *Ricercar sopra lo stesso Canto fermo à cinque con tre parte in Canone senza regola, ma per forza di Contrapunto*, pp. 97-9); CERRETO, 1601: 293-94.

35 ORTIZ, 1553.

36 FISCHER, 1985: 269-71.

Ricercata prima («Settimo tuono naturale»³⁷ con tre «fughe»)³⁸

soggetti:	A	//	B	//	C	//	Coda
misure:	1-45		46-67		68-78, I		78, II-81

Seconda ricercata («Duodecimo tuono finto» con una «fuga» sola, spesso variata, diminuita e aumentata)³⁹

Terza ricercata («Duodecimo tuono finto» con quattro «fughe»)⁴⁰

soggetti:	A	//	B	//	C	//	D
misure:	1-34, II		34, III-43, III		43, IV-64, I		64, II-92

Quarta ricercata («Terzo tuono naturale» con due «fughe» che entrano subito quasi concatenate a stretto, a guisa di soggetto e controsoggetto⁴¹ o di «doppio tema»)⁴²

sezioni:	A (C)	//	B (♭ 3/2)
misure:	1-55		56-77

37 Per la definizione dei «Tuoni» abbiamo fatto riferimento alla *Dimostrazione de' dodici tuoni naturali, et regolari con li finti, et trasportati* in RODIO, 1609 cit.: 58-85. Osserviamo che la «Dimostrazione» di ogni «tuono» (e delle relative «chiavi») si accompagna nel trattato rispettivamente a un breve brano esemplificativo in stile imitativo steso in partitura su quattro pentagrammi, simile a un *Verso* organistico e perfettamente eseguibile alla tastiera. Questi *Exempla* (cfr. Es. 7) potrebbero essere considerati come un significativo ampliamento del *corpus* tastieristico di Rodio.

38 Kastner osserva: «*Ricercata prima*: Elabora successivamente tre soggetti. Il primo di essi si incontra abbastanza frequentemente nei ricercari, nelle fantasie e nei «tientos» dei secoli XVI e XVII. Se ne servì Antonio Carreira, tra gli altri, per una fantasia monotematica. [...] Notevole, per la sua stravaganza, la brillante coda che preannuncia atteggiamenti della futura toccata barocca» (RODIO, 1981 cit.: 9).

39 «*Seconda Ricercata*: Monotematica; il tema, un poco a guisa di un tema di canzona, si trova anche in ricercari di G. Cavazzoni, J. Buus, A. Cabezon, A. Carreira, D. Alvarado ed altri» (RODIO, cit.: 9).

40 «*Terza Ricercata*: Politematica; sul primo tema si basa anche una Fantasia di Francesco da Milano. [...] La maggior parte degli abbellimenti sono quelli tipici della scuola spagnola» (RODIO, cit.: 10).

41 «*Quarta Ricercata*: elabora costantemente due temi quasi a guisa di soggetto e di controsoggetto. Il primo tema, affidato inizialmente al soprano, si ritrova anche in un ricercare di A. Willaert ed in un altro che attribuisco al compositore francese N. Gronzy, contenuto nel Ms. n. 87 della Bibl. Univ. di Uppsala» (RODIO, cit.: 10).

42 Caratteristica che si ritrova nei ricercari di Ascanio Mayone che, in generale, iniziano con un «doppio tema» le cui due parti vengono anche presentate singolarmente e combinate tra loro in modo diverso, proprio al modo di Andrea Gabrieli; talora si aggiunge un secondo o un terzo tema, di solito in una sezione propria. Il fatto che il tema iniziale pervada l'intera composizione e la renda una creazione unitaria è senz'altro una caratteristica comune all'insieme dei ricercari di Mayone, mentre il ricercare di tradizione padana consisteva spesso di diverse sezioni, ciascuna con il proprio tema (si veda l'introduzione di Francesco Tasini a MACINANTI, TASINI, 2004).

Soggetto della **Quinta** ricercata



Quinta ricercata («Secondo tuono finto» con una «fuga» sola sopra La, Sol, Fa, Re, Mi)⁴³

È molto interessante osservare nelle elaborate, ingegnose e fini *Ricercate* di Rodio la presenza e l'inserzione di zone «passaggiate», dal sapore quasi toccatistico, che esulano dalla semplice funzione di collegamento di sezioni successive, di sutura di parti formali: si tratta di un'azione di «coloratura» che andrebbe letta – senza dover appellarsi allo stile toccatistico – quale rifrazione della 'moderna' prassi improvvisativa e diminutiva che si esercitava nel mottetto polifonico vocale e nel madrigale affettuoso.⁴⁴ Questi veri e propri cambiamenti ed ispessimenti di scrittura, delineati secondo «il devoto spirito»,⁴⁵ i «garbi», gli «accenti»⁴⁶ e i

modi espressivi propri del ‘galateo dell’affetto’⁴⁷ – secondo il «codice elocutorio» della «musica di maniera»⁴⁸ –, richiedono e quasi ‘costringono’ l’esecutore a condurre il tempo con elasticità e nobile «sprezzatura», in quanto – secondo la formulazione di Frescobaldi – nel «[...] guidar il tempo [...] consiste lo spirito, e la perfettione di questa maniera, e stile di sonare»⁴⁹

L'elemento forse più rilevante e 'moderno' che traspare dalla scrittura variegata, vivace e sapiente delle *Ricerche* di Rodio consiste in questa chiara espressione di un *iter* compositivo ed esecutivo modellato secondo un'arcata flessuosa e cangiante del portamento del tempo: il connotato di fondo concerne la *natura mobile*, viva, pulsante del *passaggio* stesso; il tempo elastico – che dipana i suoi movimenti raggiungendo con estrema eleganza i diversi appoggi di percorso o le diverse consonanze annotate nel percorso polifonico, «[...] a guisa del Compasso, il quale benchè giri attorno alla circonferenza con un piede, con l'altro tuttavia

43 «*Quinta Ricercata*: Monotematica; con un tema assai simile incominciano anche il terzo ricercare dell'Intavolatura d'Organo di Jacques Buus [...], ed un ricercare di Jacques Brumel, contenuto nel menzionato manoscritto di Uppsala» (RODIO, *cit.*: 10).

44 FINCK, 1556; COCLICO, 1552, *De elegancia, et ornatu, aut pronuntiatione in canendo* («[...] clausularum lenociniis Musicam laetam reddit» = «[...] rende la musica gradita con l'ornamento delle cadenze»).

45 «Queste mie fatiche di Musica da sonarsi sopra qualsivoglia stromento, ma più proportionevolmente ne gli Organi, e ne i Cimbali, sono state fatte da me con tutta quella osservata diligenza, e chiaro, e distinto modo, che più possa esser facile à coloro, che vogliano porre in opera viva le presenti note. Ma si come il Cavallo; quantunque la maestra natura l'abbia formato altissimo al corso; non potrà egli giamai però regolarmente correre, se non è guidato dalla disciplina dello Sprone, e del freno; così queste mie consonanze, ancor che da me siano state composte con molto aggiustamento, *se da voi, benigni Lettori, non vi si pone lo studio, e l'ordine, che vi bisogna in dar loro il dovuto spirito della attual Musica*; facil cosa sarà, ch'elle non appaiano veramente tali ne i vostri motivi, quali in se stesse sono [...]» [c.vo mio] (TRABACI, 1603: Ai lettori).

46 «Questo mio Secondo Libro de Ricercate, & altri varij Capricci [...] bastevoli per ogni Stromento; ma inspecialmente per i Cimbali, e gli Organi, la quale tutto, che da me sia stata con ogni diligenza composta, e chiarezza insieme, per qualunque si gradirà d'esercitar' le sue note; però vero è, che senza quei mezzi necessarij, che si ricercano alla vivacità dello spirito, che l'hò data, non potranno riuscir così dilettevole, e care al mondo, quanto elle si convengono d'essere, & in particolar nella Musica così in cose di sonare, come anco di cantare, se non vi è una bellissima voce, una leggiadrissima mano. & un studio

maturò, & particolare, & *che si diano quei garbi, & quelli accenti che detta Musica ricerca*, facil cosa sarà, che'l pensier d'altrui s'indirizzi co'l mio, e con questo io sarò iscusato non riuscendo il fine del mio intento, il quale è stato e stà sempre pronto per giovarli. A Dio» [c.vo mio] (TRABACI, 1615: A' lettori).

47 «Il “galateo dell'affetto” riceve una codificazione precipua nell'ambito della prassi polifonica sin dalla metà del Cinquecento; le norme che s'individuano per la “maniera di passeggiare et rompere le figure” da parte del singolo esecutore in una collocazione pluralistica contengono di già le qualità distintive e tipiche del modo di “cantar Arie a voce sola”. Oltretutto, la maggior parte dei trattati di diminuzione (ancora a cavallo del secolo) si collocano espressamente nel campo polifonico e polistrumentale. La poetica dell'aderenza al testo funziona quale criterio discriminante circa l'opportunità stessa del “passeggiare” e affina una sensibilità consapevole degli accorgimenti del “cantar con gratia”» (TASINI, 2012: 556).

48 Espressione di Simone Verovio (1575ca-1608) nella *Dedica* al «Sig.[no]r Bernardino di Savoia Mons.[ignor] di Racconiggi» preposta a MERULO, 1604.

49 FRESCOBALDI, 1615: *Al lettore*.

Ricercata prima, misure 22-26



stà pur fermo nel centro»⁵⁰ – s’impone quasi come il punto focale e il segno distintivo principale della ‘modernità’ progressiva dell’autore.

I seguenti passi, tratti dalla *Ricercata prima*, illustrano egregiamente la necessità sottesa dall’autore di un’esecuzione che «porti» il tempo secondo un’arcata sinuosa, pieghevole, mobile, viva e sciolta come il gesto proporzionato.⁵¹

La *Seconda ricercata*, brano elegante e vivace assai prossimo all’agilità e alla spigliatezza di una *Canzone* (come d’altronde già sottolineava Kastner), offre un altro passo al-

quanto illuminante di questo gusto della ricercatezza diminutiva di Rodio (cfr. Es. 5, miss. 34-6), un prolungato squarcio ‘passeggiato’ tra il Tenore e il Basso – contro il soggetto aggravato presente nell’Alto – che conferisce un’inedita e momentanea variazione di prospettiva al pezzo; e subito dopo (miss. 37-40, I), un intervento inatteso di grande forza espressiva ed effetto sonoro ottenuti con la ripetizione del soggetto «alla stretta», modalità di scrittura che richiama fortemente il duplice passo «alla stretta» presente nel celebre *Capriccio sopra re, fa mi sol* di Giovanni de Macque (London, British Library, Ms. Add. 30491, miss. 23-6 e 36-7).⁵²

⁵⁰ Paragone preso a prestito dalla *Dedica* di SARACINI, 1620.

⁵¹ L’importanza capitale che riveste il modo di gestire il tempo è sottolineata da Frescobaldi nei suoi *avvertimenti*, ove – com’è noto – questa qualità figura al primo punto: «Primieramente; che non dee questo modo di sonare Stare soggetto à battuta; come veggiamo usarsi ne i Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandolo hor languida, hor veloce, è sostenendola etiandio in aria, secondo i loro affetti, ò senso delle parole» (FRESCOBALDI, 1615: *Al lettore*).

⁵² Fonte manoscritta redatta dall’allievo di de Macque Luigi Rossi (1598-1653). Il ms. di Rossi, accanto a molte composizioni di de Macque, contiene numerosi altri brani; come autori figurano Scipione Stella (1560ca-ante 1634), Francesco Lambardi (1587-1642), Ippolito e Fabrizio Fillimarino, tutti della cerchia di de Macque e dell’«Accademia» gesualdiana (cfr. edizione moderna: *Neapolitan Keyboard Composers*, CEKM, 24, edited by Roland Jackson, American Institute of Musicology, 1967).

Ricercata prima, misure 77-81

The musical score for the Ricercata prima, measures 77-81, is presented in five systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The time signature is common time (C). The key signature is one sharp (F#), indicating C major. The melody in the treble clef is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The bass line provides a steady accompaniment with a mix of quarter and eighth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

Seconda ricercata, miss. 34-40



Con la *Quarta* e la *Quinta ricercata* tocchiamo con mano la ricchezza della ricerca e della sperimentazione armonica di Rodio, che sembrano quasi anticipare in un certo modo il genere delle *Durezze, et Ligature* di Jean de Macque e di Ercole Pasquini, secondo una tipologia ben definita nell'ambito della *Seconda pratica*: brani tesi allo sperimentalismo armonico, inframmezzati di continuo da armonie dissonanti (*durezze*) e da ritardi e sincopi (*ligature*), la cui presenza sarà persistente lungo tutto l'arco della scuola tastieristica meridionale.⁵³

53 Dalle *Durezze e Ligature* di de Macque al *Recercar di legature* di STORACE, 1664: 92-3. Non poche composizioni di Frescobaldi si porranno in continuità con questo genere: il *Capriccio di durezza* e il *Capriccio cromatico con ligature al contrario*; il *Recercar Cromatico post il Credo* (*Fiori mvsicali, Messa Delli Apostoli*) e la *Toccata Cromatica Per le levatione* (*Fiori mvsicali, Messa della Domenica*); la *Toccata VIII di durezza, e Ligature* (libro II di *Toccate*) e le *Toccate XI e XII* (libro I).

La *Quarta ricercata*, dove appare l'uso di tutti cinque i tasti cromatici (il $\text{Re}\sharp_3$ figura nella parte del Soprano alla miss. 38), conserva – a differenza delle precedenti *Ricercate* – nella prima sezione (miss. 1-55) un andamento piano e regolare, ovviamente funzionale alla resa e al godimento del «fluttuante» e cangiante movimento armonico; andamento regolare che viene poi ravvivato con il passaggio alla vivace e pomposa sezione ternaria seguente in *tempus perfectum* (miss. 56-77), unica apparizione nella stampa del tempo ternario. Questo repentino e magistrale scatto di metro offre in modo esemplare la cifra del senso formale e del gusto retorico di Rodio: si tratta di una qualità rilevabile, secondo diverse modalità, in tutte le *Ricercate* dell'autore, un controllo strategico e posizionale della condotta discorsiva che regola «licenze» sintattiche, interventi diminutivi e di «coloratura», risorse della più sofisticata tecnica imitativa e della più frastagliata differenziazione ritmica. In questa pubblicazione tastieristica Rodio raggiunge una notevole varietà di equili-

brio formale, un grado di padronanza e una ricca invenzione nell'utilizzo delle tecniche contrappuntistiche, un gusto difficilmente superabile dell'eloquio oratorio.⁵⁴

Così nella *Ricerca prima* si può facilmente osservare la conduzione del brano secondo una chiara linea o *climax* di progressiva accelerazione ritmica, terminante in modo esuberante nel passaggio conclusivo in virtuosistiche semicrome di grado circolanti ininterrottamente tra le varie voci (cfr. Es. 4); nella *Seconda ricerca* la progressiva e crescente vivacità è ottenuta tramite un accrescimento della parcellizzazione ritmica; nella *Terza ricerca* politematica l'esuberanza raggiunta dall'introduzione del terzo soggetto (dove la diminuzione viene programmaticamente applicata alla testa della «fuga») trova una sorte di progressivo spegnimento (una *deenfasi* o *anti-climax*) nella sezione conclusiva.

La *Quinta ricerca* (nel «Secondo tuono finto»; cfr. Es. 2), costruita con notevole originalità e inventiva ritmica sul celebre tema *La Sol Fa Re Mi* (*Lascia fare mi*), figura degnamente accanto alla *Missa La sol fa re mi* di Josquin Desprez ed al *Capriccio IV Sopra La, sol, fa, re, mi* di Girolamo Frescobaldi.⁵⁵ Notevole è il gusto verso un'armonia innovativa, espressiva e stravagante, tanto che in molte zone sembra che il soggetto figuri come semplice melodia accompagnata; talora, la stessa iterazione del soggetto all'ottava (cfr. miss. 9-20, Es. 6) produce una specie di geniale incantamento su ostinato – il cui accompagnamento fa mostra di un vivace gioco ritmico e di un'armonia intimamente espressiva –, un'atmosfera che pervade la seconda parte della composizione quando la «fuga» di solmisazione circola tra le voci in forma aggravata, quale vero e proprio *cantus firmus*.

In questo Es. 6 merita di essere sottolineato il passo presente alla misura 20 nella parte di Soprano, che avvicina il Mib₄ al Do#₄, elemento espressivo tipico di Rodio

nell'impiego del «Secondo tuono finto», come si può verificare accostandolo alla lettura della splendida «Dimostrazione» (parte dell'Alto, mis. 10) approntata dall'autore per il medesimo «tuono» nelle sue *Regole di musica* (Napoli, 1609).⁵⁶

Alle *Ricercate*, come si è detto, seguono quattro *Fantasie* su Canto Fermo (sempre affidato al Tenore, in valori di *brevis*), brani che troveranno un parallelo tastieristico negli ultimi tre ricercari del *Secondo Libro* (Napoli, 1609) – e soprattutto nel monumentale *Recercar sopra Ave Maris Stella*⁵⁷ – di Ascanio Mayone, e nei quattro *Canti Fermi* (*Libro primo*, Napoli, 1603)⁵⁸ e due *Recercar sopra il Tenor di Constantio Festa* (*Libro secondo*, Napoli, 1615)⁵⁹ inseriti da Giovanni Maria Trabaci nelle sue stampe.

In pratica, il Canto Fermo ha la funzione di un vincolo o – come ci si esprimeva nell'ambito del «Contrappunto obbligato o artificioso» – di un «Obbligo», dove l'obbligazione, la costrizione, l'osservanza, «la sottigliezza e la strettezza degli artifici» sono da intendersi come l'occasione di manifestazione di abilità e sapienza compositiva qualificanti il «musicista perfetto». Sulle note lunghe prese a soggetto, Rodio inventa con inesauribile fantasia sempre nuovi motivi, concatenati secondo le tecniche più raffinate dell'imitazione contrappuntistica. Ad esempio, nella prima *Fantasia* sopra l'inno *Iste confessor* si possono enumerare successivamente almeno otto soggetti che man mano si accompagnano all'obbligo delle altezze del Canto Fermo prescelto.⁶⁰ Nella *Fantasia* sopra *La mi re fa mi re* i motivi di nuova invenzione – come si può osservare ad apertura del brano (Es. 8) – sono talora derivati chiaramente dagli intervalli del Canto Fermo.

⁵⁶ RODIO, 1609: 62.

⁵⁷ MAYONE, 1609: 12-23. La melodia è trattata come rigoroso *cantus planus* in valori di *brevis*, e precisamente in *Ave Maris Stella* quattro volte di seguito nel Tenore, nell'Alto, nel Basso e nel Soprano; le parti in contrappunto vengono formate secondo gli stessi principi dei suoi ricercari liberi, cioè con l'uso di tre temi (nell'*Ave Maris Stella* quattro volte tre), dai quali deriva tutto lo svolgimento delle parti. Il monumentale *Recercar sopra Ave Maris Stella* segna un vertice nella tecnica elaborativa su canto fermo, paragonabile per imponenza e densità di linee a certe *Fantasie* di Joan Pieterszoon Sweelinck e di Samuel Scheidt (*Fantasia à 4 Voc. Super "Io son ferito, ah! lasso" Fuga quadruplici*); se trova un corrispettivo prossimo nei *Canti fermi* di Trabaci, l'elaborazione sul celebre inno mariano avrà un seguito in campo cembalistico nell'opera del compositore napoletano attivo a Palermo Gioanpietro del Buono (DEL BUONO, 1641), contenente *XIII sonate di cimbalo*.

⁵⁸ TRABACI, 1603: 66-77.

⁵⁹ TRABACI, 1615: 96-99.

⁶⁰ Elenchiamo la successione dei soggetti che compaiono nella *Fantasia* sopra *Iste confessor*: **A**, miss. 1-6; **B**, miss. 6-11; **C**, 12-14; **D**, 15-23; **E**, 24-26; **F**, 27-36; **G**, 37-40; **H**, 41-47.

⁵⁴ Una qualità magistrale che, a nostro avviso, avvicina Rocco Rodio all'arte suprema manifestata dal giovane Girolamo Frescobaldi in particolare nelle sue *Fantasie* (FRESCOBALDI, 1608). Frescobaldi – similmente a Rodio – si propone di svolgere l'intera composizione con coerente deduzione e continua trasformazione del soggetto iniziale, facendo ricorso a tutti gli artifici del contrappunto, dalla diminuzione all'aumentazione, dall'inversione alla tecnica dell'*inganno*. Per le *Ricercate* di Rodio e per le *Fantasie* di Frescobaldi appare assai illuminante la definizione di *Fantasia* offerta da Thomas Morley: «Quando si prendano uno o più soggetti a piacere, e seguendo l'ispirazione del momento si trasformino e varino, si voltino e rivoltino liberamente, senza essere legati ad un testo o ad altro vincolo che non sia quello di rimanerne nei limiti del modo, esercitando la facoltà di *digredire, ad-dire, detrahire*, introducendo collegamenti di dissonanze, proporzioni diverse, movimenti più lenti o più veloci: *questo significa far Fantasia*» (MORLEY, 1597: 180).

⁵⁵ FRESCOBALDI, 1624: 31-9.

Quinta ricercata, miss. 9-20

The musical score is written for piano in G major, 3/4 time, and consists of five systems of two staves each. The first system shows a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a more rhythmic bass line. The second system features a more melodic right hand with eighth-note patterns and a bass line with sustained chords. The third system continues the melodic development in the right hand with a steady eighth-note accompaniment in the left. The fourth system shows a more active bass line with eighth-note patterns and a right hand with sustained chords. The fifth system concludes with a final melodic phrase in the right hand and a sustained bass line.

Secondo tuono finto
[da *Regole di mvsica* di Rocco Rodio, pp. 62-63]

The musical score is written in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a whole note chord (Bb, D, F) and a bass staff with a whole note chord (Bb, D, F). The second system (measures 5-8) shows a treble staff with a half note (Bb) and a bass staff with a half note (Bb). The third system (measures 9-12) features a treble staff with a half note (Bb) and a bass staff with a half note (Bb). The fourth system (measures 13-16) shows a treble staff with a half note (Bb) and a bass staff with a half note (Bb). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Fantasia sopra La mi re fa mi re

3

6

9

11

Indubbiamente, come abbiamo osservato in altra sede per il *Libro primo dei Recercari, et canzoni francese fatte sopra diversi obblighi in partitvra* (Roma, 1615),⁶¹ le *Fantasie* di Rodio costituiscono un superbo esempio di invenzione e maestria compositiva da leggersi non esclusivamente nell'alveo della tradizione del genere «osservato» nel campo tastieristico, ma vanno intese come il modello esemplare scaturito nell'ambiente più ampio della fervente letteratura vocale, didattica e sperimentale della scuola polifonico-strumentale tra Napoli, Roma e la Spagna.

BIBLIOGRAFÍA

- APEL, Willi, "Die südtalienische Clavierschule des 17. Jahrhunderts", *Acta Musicologica*, 34 (Leipzig 1962): 128-41.
- APEL, Willi, "Neapolitan Links Between Cabezón and Frescobaldi", *The Musical Quarterly*, 24, 4 (London-New York 1938): 419-37.
- APEL, Willi, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel, Bärenreiter, 1967; edizione inglese riveduta e aggiornata: *The History of Keyboard Music to 1700*, Translated and Revised by Hans Tischler, Bloomington-London, Indiana University Press, 1972; edizione italiana: *Storia della musica per organo e altri strumenti da tasto fino al 1700*, 3 voll., a cura di Piero Neonato, Firenze, Sansoni, 1985.
- BANCHIERI, Adriano, *Conclusioni nel suono dell'organo, opera vigesima*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1609.
- BATTIFERRI, Luigi, *Ricercari a qvattro, a cinque, e a sei, con 1 2 3 4 5 6 soggetti sonabili, opera terza*, Bologna, Giacomo Monti, 1669.
- BURNS, Joseph Albert, *Neapolitan Keyboard Music from Valente to Frescobaldi*, Cambridge, Harvard University, 1953.
- CABEZÓN, Antonio, *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela* [...], Madrid, Francisco Sanchez, 1578.
- CANNIZZARO, Diego, *La musica per organo e clavicembalo nei regni di Napoli e di Sicilia tra XVI e XVII secolo*, Tesi di Dottorato di ricerca in «Storia ed Analisi delle Culture Musicali» presso l'Università degli Studi «La Sapienza» di Roma, a.a. 2004-2005; disponibile on-line all'interno delle «Pubblicazioni Aperte Digitali della Sapienza» (PADIS) all'indirizzo <http://padis.uniroma1.it/handle/10805/845>.
- CERONE, Pedro, *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica* [...], Napoles, Por Iuan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci 1613.
- CERRETO, Scipione, *Della prattica musica vocale, et strumentale, opera necessaria a coloro, che di musica si dilettano* [...], Napoli, Giovanni Giacomo Carlino, 1601 [1612], edizione anastatica: Bologna, Forni, 1969.
- COCLICO, Adrianus Petit, *Compendium musices*, Norimberga, in officina Ioannis Montani & Ulrici Neuberi, 1552.
- DEL BUONO, Gioanpietro, *Canoni obblighi, et sonate in varie maniere sopra l'ave maris stella a tre, quattro, cinque, sei, sette et otto voci, e le sonate a quattro*, Palermo, Antonio Martarello e Santo d'Angelo, 1641.
- DURANTE, Elio e MARTELLOTTI, Laura, *L'arpa di Laura*, Firenze, S.P.E.S., 1982.
- FABRIS, Dinko, *L'Arpa napoletana. Simbolismo estetico-sonoro di uno strumento musicale del primo Seicento*, in *Modernità e coscienza estetica*, Bari, Tempi Moderni, 1986.
- FINCK, Hermann, *Practica musica*, Wittenberg, Typis Hæredum Rhavv, 1556, *Liber quintus, De arte eleganter et suaviter cantandi*, ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1969 (*Bibliotheca Musica Bononiensis*, II, 21).
- FISCHER, Klaus, *La posizione di Ascanio Mayone e Giovanni Maria Trabaci nello sviluppo del ricercare*, in *La musica a Napoli durante il Seicento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi. Napoli, 11-14 aprile 1985: 253-83.
- FRESCOBALDI, Girolamo, *Fiori mvsicali di diverse* [...], Venezia, Alessandro Vincenti, 1635.
- FRESCOBALDI, Girolamo, *Il primo libro delle Fantasie a qvattro*, Milano, Erede di Simon Tini & Filippo Lomazzo, 1608.
- FRESCOBALDI, Girolamo, *Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti, et arie in partitura*, Roma,

61 «Certamente i *Recercari* di Frescobaldi acquistano uno spessore più consistente ed una dimensione storica più viva e stagliata se si tiene conto – in aggiunta alla tradizione del genere nel campo tastieristico – della vasta letteratura vocale e didattica sviluppatesi nella Scuola Romana tra il XVI e il XVII sec., produzione esemplificata da Giovanni Maria Nanino da Vallerano (1544ca-1607; *Cento cinquantasette Contrapunti sopra del Canto fermo intitolato la Base di Costanzo Festa*, Ms.) e dal «Maestro di Cappella della Sacra Basilica di S. Pietro in Vaticano» Francesco Soriano (SORIANO, 1610). Gli scritti di Romano Micheli (1575ca-post 1659; allievo di Soriano) offrono uno spaccato del clima culturale romano ai primi del '600, quando «regnava la gara de' canonisti» (Girolamo Chiti in una *Lettera a Padre Giovanni Battista Martini*). Tra i suoi dotti interlocutori figura anche Frescobaldi (MICHELI, 1621); a Soriano, a Frescobaldi e «a tutti li altri Signori eccellentissimi musici di Roma» è dedicata una stampa contenente un canone di Paolo Cima ed una seconda versione del medesimo ideata da Micheli» (MICHELI, 1619; citati in TASINI, 2009).

- Luca Antonio Soldi, 1624 [1628²; Venezia: 1628³; 1632⁴].
- FRESCOBALDI, Girolamo, *In partitura il primo libro delle canzoni a una, due, tre, e quattro voci*, Roma, Paolo Masotti, 1628^a [Roma, Giovanni Battista Robletti, 1628^b; Venezia, 1634³].
- FRESCOBALDI, Girolamo, *Recercari, et canzoni francese fatte sopra diversi oblighi in partitvra*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1615 [1628²].
- FRESCOBALDI, Girolamo, *Toccate e partite d'intavolatvra di cimbalo, Libro primo*, Roma, Nicolò Borboni, 1615².
- GIOVANNINI, Carlo e TOLLARI, Paolo, *Antichi organi italiani. La provincia di Modena*, Modena, Panini, 1991.
- GOMBOSI, Otto John, *Compositione di meser V. Capirola. Lute-Book (circa 1517)*, Neuilly-sur-Seine, Société de musique d'autrefois, 1955.
- HAMMOND, Frederick, "Girolamo Frescobaldi and the Hypothesis of Neapolitan Influences", D'ALESSANDRO Domenico Antonio e ZIINO Agostino (eds.), *La musica a Napoli durante il Seicento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi. Napoli, 11-14 aprile 1985, Roma, Torre d'Orfeo, 1987: 217-36.
- HENESTROSA, Luis Venegas, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* [...], Alcalá de Henares, Joan de Brocar, 1557.
- JACKSON, Roland (ed.), *Neapolitan Keyboard Composers*, CEKM, 24, American Institute of Musicology, 1967.
- JACKSON, Roland, "On Frescobaldi's Chromaticism and its Background" (*The Musical Quarterly*, 52, London-New York 1971): 255-69.
- JENSEN, Niels Martin, "La revisione delle Canzoni ed il suo significato per la comprensione del linguaggio frescobaldiano", Sergio DURANTE e Dinko FABRIS (eds.), *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita*. Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-14 settembre 1983), Firenze, Olschki, 1986 (*Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, 10): 315-27.
- KASTNER, Macario Santiago, "Il soggiorno italiano di Antonio e Juan de Cabezón", *L'organo*, I, 1 (Brescia, gennaio-giugno 1960): 49-69.
- MAFFEI, Camillo, *Delle lettere del S. Gio. Camillo Maffei da Solofra libri due*, Napoli, Raimondo Amato 1562.
- MAYONE, Ascanio, *Primo libro di diversi capricci per sonare*, Napoli, Costantino Vitale, 1603.
- MAYONE, Ascanio, *Secondo libro di diversi capricci per sonare*, Napoli, Giovanni Battista Gargano & Lucretio Nucci, 1609.
- MERSENNE, Marin, *Seconde partie de l'harmonie universelle* [...], Paris, Pierre Ballard, 1637.
- MERULO, Claudio, *Toccate d'intavolatvra d'organo libro secondo*, Roma, Simone Verovio, 1604.
- MICHELI, Romano, *All'illustri et eccellentissimi signori musici li signori Francesco Soriano [...] et Gironimo Frescobaldi*, Venezia, s.e., 1619.
- MICHELI, Romano, *Copia di lettera con manoscritta mandata dal Sig. Abundio Antonelli [...], dove si contengono l'esperienze di diversi studi di musica*, Venezia, Giovanni Battista Bonfadino, 1621.
- MORLEY, Thomas, *A Plaine and Easy Introduction To Practicall Musicke*, London, Peter Short, 1597.
- Organum italicum II. Musica organistica dal XV al XVII secolo, Scuole Toscana, Meridionale e Romana*, a cura di Andrea MACINANTI e Francesco TASINI, Bergamo, Carrara, 2004.
- ORTIZ, Diego, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Roma, Valerio Dorico, 1553.
- PROTA-GIURLEO, Ulisse, "Giovanni Maria Trabaci e gli organisti della real cappella di palazzo di Napoli", *L'organo*, I, 2 (Brescia, luglio-dicembre 1960): 185-96.
- ROCCO Rodio, *Regole di musica* [...], Napoli, Giacomo Carlino e Costantino Vitale 1609 [1611²], ristampa anastatica della seconda edizione: Sala Bolognese (Bologna), Forni, 1981 (*Bibliotheca musica bononiensis*, II, 56).
- RODIO, *I salmi per i vespri a quattro voci*, ms. [1573].
- Rodio, Rocco (a cura di), *Aeri colti insieme con altri bellissimi aggiunti*, Napoli, Giuseppe Cacchio dell'Aquila, 1577.
- RODIO, Rocco, *Cinque ricercate, una fantasia per organo, clavicembalo, clavicordo o arpa*, Revisione e trascrizione in notazione moderna di Macario Santiago Kastner, Padova, Zanibon, 1958 [1981²].
- RODIO, Rocco, *I salmi per i vespri a quattro voci* [1573], a cura di Dinko Fabris, Lamezia Terme, A.M.A. Calabria, 1994.
- RODIO, Rocco, *Libro di ricercate a quattro voci con alcune fantasie sopra varii canti fermi*, Herausgegeben und übertragen von Francesco Tasini, Stuttgart, Cornetto, 2007.
- RODIO, Rocco, *Missarum decem. Liber primus Rocchi Rodij civitatis barensis. Cum quatuor, quinque, et sex vocibus*, Roma, Valerio Dorico, 1562.
- SALINAS, Francisco, *De musica libri septem*, Salamanca, Mathias Gastius 1571. Ed. moderna traducida de Ismael Fernandez-Cuesta: *Francisco Salinas. Siete libros sobre la música, primera versión castellana*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1974.

- SARACINI, Claudio, *Le terze musiche [...] per cantar, & sonar nel chitarrone arpicordo & altri stromenti. Et nel fine il pianto della Beata V[ergine] M.[aria] in stile recitativo*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1620.
- SARDI, Gasparo, *Libro delle historie ferraresi [...] con una nuova aggiunta del medesimo autore. Aggiunti di più quattro libri del signor dottore Faustini [...]*, Ferrara, Francesco Suzzi, 1646.
- SORIANO, Francesco, *Canoni, et Oblighi di cento, et dieci sorte, sopra l'Ave Maris Stella*, Roma, Giovanni Battista Robletti, 1610.
- STORACE, Bernardo, *Selva di varie compositioni d'intavolatvra per cimbalo ed organo*, Venezia 1664.
- TASINI, Francesco, *Estetica del passaggio, Arte organaria italiana. Fonti documenti e studi*, IV, 2012: 551-602.
- TASINI, Francesco, Note alla registrazione discografica del *Libro primo dei Recercari, et canzoni francese fatte sopra diversi oblihi in partitvra* di Girolamo Frescobaldi, Bologna, Tactus, TC. 580608, 2009.
- TITELOUZE, Jean, *Hymnes de l'église pour toucher sur l'orgue, avec les fugues et recherches sur leur plain-chant*, Paris, Pierre Ballard, 1623.
- TONDA, Marco Stefano, "Nuove osservazioni sull'Intavolatura de cimbalo del 1576 di Antonio Valente", *Informazione Organistica*, n.s., 17, 1-2 (Pistoia, aprile-agosto 2005): 3-21.
- TOZZI, Marino, *Ricerche su Luigi Battiferri. Vita e opere*, Bologna, A.M.I.S. 1980 (*Biblioteca di Quadri-vium. Note d'Archivio: bibliografia, biografia e storia*, 4).
- TRABACI, Francesco Maria, *Il secondo libro de ricercate & altri varij capricci [...]*, Napoli, Giovanni Giacomo Carlino 1615.
- TRABACI, Giovanni Maria, *Composizioni per organo e cembalo* a cura di Oscar Mischiati, Brescia-Kassel, Paideia-Bärenreiter, 1969 [*Monumenti di musica italiana*, I, 4].
- TRABACI, Giovanni Maria, *Ricercate, canzone francese [...]*, Napoli, Costantino Vitale, 1603.
- VALENTE, Antonio, *Intavolatvra de cimbalo, recercate, fantasie et canzoni*, Napoli, Giuseppe Cacchio dell'Aquila, 1576, edizione moderna a cura di Charles Jacobs, Oxford, Clarendon Press, 1973.
- VALENTE, Antonio, *Versi spirituali sopra tutte le note [...]*, Napoli, Eredi di Mattio Cancer, 1580, edizione moderna a cura di Ireneo Fuser, Padova, Zanibon, 1958.
- WITZENMANN, Wolfgang, "Rapporti tra la musica strumentale di Trabaci e quella di Frescobaldi", D'ALESSANDRO Domenico Antonio e ZIINO Agostino (eds.), *La musica a Napoli durante il Seicento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi. Napoli, 11-14 aprile 1985, Roma, Torre d'Orfeo, 1987: 237-51.

Recibido: 02.06.2014

Aceptado: 02.06.2014